

CONTRA EL MÉTODO: LO MONSTRUOSO Y LA VIOLENCIA DE LO INCOMPENSIBLE EN DOS CUENTOS DE *TAPIOCA INN. MANSIÓN PARA FANTASMAS*, DE FRANCISCO TARIO¹

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

tomas_mtz@yahoo.com.mx

Recibido: 15-06-2014

Aceptado: 15-01-2015



RESUMEN

Este artículo analiza la configuración de lo monstruoso en «Ciclopropano» y «La semana escarlata», dos cuentos de Francisco Tario incluidos en el volumen *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* de 1952. Nuestra hipótesis es que la presencia de un hecho abiertamente calificado como monstruoso no sólo obedece a la búsqueda de un efecto narrativo, sino que también construye una red de significaciones que aluden a un elemento común: aquello que rompe de modo violento con una idea de lo natural, o lo cultural-naturalizado, y que se relaciona con una forma particular de articular una narración adscrita al género fantástico.

PALABRAS CLAVE: Tario, monstruo, monstruoso, fantástico, anagnórisis

ABSTRACT

This article analyzes the configuration of the monstrous in «Ciclopropano» and «La semana escarlata», two short stories by Francisco Tario included in *Tapioca Inn, mansion para fantasmas* (1952). Our hypothesis is that the presence of a fact openly described as monstrous does not only have a narrative effect function, but also builds a network of meanings that refer to a common element: that which violently breaks with

¹ El presente artículo es una versión reducida y modificada de un capítulo de la tesis «El concepto de lo monstruoso en la narrativa breve de Francisco Tario» presentada por el autor para la obtención del grado de Maestro en Letras (Letras Mexicanas) en la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2009. Se conserva el plan original del capítulo pero se han introducido cambios significativos en las hipótesis y conclusiones, así como en el enfoque y cuerpo de análisis.

the concept of the natural or naturalized cultural, and which is also related to a particular form of articulation of the fantastic genre.

KEYWORDS: Tario, monster, monstrous, fantastic, anagnorisis



El nombre de Francisco Tario² ya no resulta ajeno en los estudios literarios: innumerables artículos, ponencias, tesis y volúmenes colectivos se han dado a la tarea de revisar su prolífica y heterogénea producción. De forma paralela, cuenta hoy con un creciente número de lectores fieles, su obra se reedita y con frecuencia se le rinden homenajes –como los llevados a cabo para celebrar los cien años de su nacimiento–; suerte poco común, si lo pensamos, para un escritor considerado marginal. Tario creó un universo que cautiva tanto por su irreverencia y sus atmósferas opresivas e historias estrambóticas como por el cultivo de la ironía y el sarcasmo. Autor raro entre los raros, de lenguaje cuidado, creador de personajes singulares, cuyas historias están marcadas por la irrupción de un ser o un suceso que cuestiona nuestras certezas respecto del mundo y la lógica que lo gobierna.

En este artículo analizaremos cómo se configura dicha irrupción en dos cuentos de Francisco Tario: «Ciclopropano» y «La semana escarlata», ambos incluidos en el volumen *Tapioca Inn, mansión para fantasmas* (1952).³ Resulta significativo que, a lo largo de toda la producción de Tario, ciertos elementos o personajes no sólo introducen una disrupción, sino que abiertamente son denominados como *monstruos* o calificados de *monstruosos*. Nuestra hipótesis es que esta recurrencia no sólo obedece a la búsqueda de un efecto narrativo (introducir un giro en la trama, explicar la reacción de un personaje...), sino que además permite tejer una red de significaciones que aluden a un elemento común: aquello que rompe de forma violenta con una idea de lo natural, o de lo cultural-naturalizado, y que se relaciona con una forma particular de articular una narración adscrita al género fantástico. Por lo tanto, el monstruo,

2 Seudónimo de Francisco Peláez. Descendiente de asturianos, nace en la Ciudad de México en 1911 y muere en Madrid en 1977.

3 Para este acercamiento nos hemos basado en la edición de *Cuentos completos* (2003). Todas las citas de los cuentos de Tario son tomados de ésta a menos que se indique lo contrario; los números de página se citan entre paréntesis dentro del cuerpo de texto.

y en específico la categoría que aquí nos interesa: *lo monstruoso*, no es un aspecto que hayamos decidido buscar en la narrativa de Tario como el ejercicio –válido por lo demás– que consiste en rastrear nociones en un autor determinado; en las narraciones se apela, manifiesta o veladamente, al monstruo y a lo monstruoso como modos de asir y nombrar lo incomprensible. En este acercamiento nos proponemos apuntar algunas posibles explicaciones sobre el sentido que adquiere lo monstruoso y sobre la forma en que se construye al interior de la ficción literaria.

Indagaremos, asimismo, sobre el lugar particular que ocupa lo monstruoso en el universo propuesto, es decir, cómo se manifiesta sin que su presencia cambie las leyes físicas y naturales, introduciendo lo que Rafael Olea Franco denomina una «lógica de la conjunción» (2004: 62-63): de acuerdo con dicha lógica, la irrupción de un determinado suceso no introduce un «nuevo paradigma de realidad», sino que hace que por un momento coexistan dos paradigmas, dando lugar a la vacilación –rasgo que Todorov identificaba como propio del género fantástico–. En el caso de «Ciclopropano» y «La semana escarlata», lo monstruoso es el elemento que orienta la composición de los cuentos.

El monstruo y lo monstruoso son dos conceptos sumamente problemáticos que, sin embargo, ocupan un lugar cada vez más importante en los estudios sobre la cultura y el arte. La dificultad para definirlos tiene que ver, por un lado, con el hecho de que en cada época significan algo distinto debido a que están ligados a nociones filosóficas, religiosas, morales, etc. Por otro lado, su estudio sistemático como problema cultural es relativamente nuevo, motivo por el cual abordar al monstruo o lo monstruoso siempre entraña el problema de delimitar claramente el *corpus* de trabajo y subrayar que los resultados del análisis no pueden ser extensivos a otros autores. *Monstruo y monstruoso* no son términos equivalentes, sino, como veremos a continuación, dos conceptos estrechamente relacionados.

1. EL LUGAR DEL MONSTRUO Y LO MONSTRUOSO EN EL ALFABETO DEL MUNDO

En *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español* (2003), Elena del Río Parra señala que, en los linderos entre la Edad Media y la Modernidad, el monstruo fue definido como un ser deforme en relación al orden de la naturaleza. La monstruosidad y lo monstruoso se distancian de la esfera religiosa y designan la desproporción, lo contrahecho y, en un sentido práctico, «cualquier cosa que exceda los límites de lo común, en

sus vertientes peyorativa y positiva» (del Río, 2003: 23). Como se aprecia, en dicho momento lo monstruoso no distinguía entre lo positivo y lo negativo, simplemente era aquello que rebasaba los límites comunes. Por lo tanto, la noción de *monstruo* más o menos compartida en la actualidad, como ruptura violenta con el orden del alfabeto del mundo, tiene un origen más o menos identificable: «el gran cambio hacia la Edad Moderna se produce con la perspectiva de lectura [del mundo] que introduce la ciencia, como método de leer la naturaleza con los sentidos, como evidencia y documento...» (del Río, 2003: 17). De tal modo, el monstruo se inscribe en una problemática mayor: la del mundo como un *continuum* susceptible de ser leído, dentro del cual el monstruo es, al mismo tiempo, ruptura y elemento significativo.

Los acercamientos contemporáneos a este tema retoman la idea del monstruo como problema cultural, sobre todo a partir de las propuestas derivadas de los trabajos de Michel Foucault, quien en *Las palabras y las cosas* alude al monstruo como *crisis del alfabeto del mundo*. Según Foucault, el monstruo, en este sentido, se asemeja al fósil: es un elemento que permanece en la historia de la humanidad, una huella de las transformaciones del mundo: «A partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación...» (2001: 157). Los estudios del filósofo francés abrieron un nuevo campo de investigaciones de lo monstruoso ligado a lo marginal. El monstruo es el ser excluido, el que revela el poder del orden que lo constriñe. Esta visión es retomada –y en cierto modo acotada, puesto que la examina a partir de ejemplos concretos– por otro de los trabajos que desarrollan con mayor amplitud el problema del monstruo en un nivel estético y cultural: *Orden y caos. Estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, de José Miguel G. Cortés (1997).

Cortés parte de la premisa de que «[c]ada época histórica propone un modelo de representación del mundo, tanto social como político o cultural; a partir de éste, se elaboran unos sistemas de referencia que la sociedad debe acatar, una jerarquía de valores que define las relaciones entre las personas». Y más adelante agrega: «Aquellos que rechazan este proceso de homogeneización y la conformidad a las leyes quedan marginados geográfica, cultural, lingüísticamente, quedan devaluados en la escala oficial de valores: se convertirán en monstruos» (Cortés, 1997: 13). De esta manera el monstruo equivale a aquello que representa una amenaza para la integridad de un sistema o de un individuo; un elemento que se opone a las estructuras que constituyen el orden:

En todas las épocas y lugares la organización social, y su relación con la naturaleza, se ha interpretado en términos políticos y morales, los conceptos de *pe-ligro*, *contaminación* y/o *pureza* son definidos con el bien de proteger lo que se entiende como *bien común* (...) En este sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo *no dicho* y *no mostrado* de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. (Cortés, 1997: 18-19, cursivas en el original)

Otros autores insisten en subrayar las relaciones del monstruo con el sistema que lo excluye, enfatizando la indisoluble relación establecida entre ambos. David Williams en *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature* (1996), en sintonía con los estudios posteriores a Foucault que tratan problemáticas de la historiografía del pensamiento, apunta: «el lenguaje del monstruo es parasitario, depende de la existencia de lenguajes convencionales; se alimenta, por decirlo de alguna manera, en sus márgenes, sobre sus límites hasta ganar el poder de trascender esos discursos analíticos y, acorde a su etimología (*monstrare*/ mostrar) evidenciar expresiones que rebasan su lógica» (1996: 10, la traducción es nuestra).

En los trabajos contemporáneos el monstruo con frecuencia representa al *otro* en tanto depredador que habita en cada sistema de orden –y, por lo tanto, en nosotros mismos– y moviliza la imaginación negativa que amenaza la estabilidad de categorías básicas como los de patria, clase social, raza, sexo o género (Cortés, 1997: 19). El monstruo es lo *no natural*, lo que está fuera de la taxonomía y se ubica al margen de cualquier orden; es lo que no se puede representar sino desde varios flancos, por ser un conocimiento desarticulado, destinado a ser visto, analizado y comparado (del Río, 2003: 16-18). El monstruo carece de límites, o apenas los tiene, por lo cual sirve para demarcar hasta dónde llega lo humano. Tiene además un carácter híbrido: «Los monstruos crean confusión y horror porque ellos parecen combinar elementos animales con humanos; sugieren la posibilidad de orígenes animales o bestiales o cierta cópula perversa» (Hafani, 2002: 2, la traducción es mía).

En este acercamiento, el monstruo se entiende como un ser discontinuo cuyas formas se alejan de las formas naturales o las pervierten, en un evidente sentido teratológico. Asimismo, el monstruo es el ente que, ante la imposibilidad de ser definido, se muestra como ruptura violenta del orden. En ambos casos, el monstruo tiene una clara dimensión física, expone su naturaleza y amenaza con expandirse más allá de los límites de lo normado y lo permitido, o bien con contaminarlos. Por consiguiente, lo monstruoso se relaciona

con determinada conducta o acción que introduce una ruptura con el orden de las cosas consideradas «normales y naturales», y que paradójicamente se refiere a los actos normativos, civilizadores y disciplinarios. Lo monstruoso no es siempre lo antinatural, sino aquella práctica que se relaciona con la perversión y la violencia hacia un sistema de valores identificado con la conservación de lo humano. Como hemos señalado, la representación artística de lo monstruoso tiende a resaltar lo artificial y convencional «naturalizado».

2. *TAPIOCA INN. MANSIÓN PARA FANTASMAS*

En el prólogo a los *Cuentos Completos* de Francisco Tario, Mario González Suárez señala que *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* es un conjunto de relatos cuyo hilo conductor es el tema del fantasma (2003: 23). Esto es verdad hasta cierto punto, pero si nos preguntáramos qué es el fantasma para Tario, no tendríamos una respuesta unívoca. En su significado más básico, el término en cuestión alude al espectro de un ser fallecido. Estos espectros, en efecto, aparecen en algunos relatos de *Tapioca Inn...*, mas el fantasma también se presenta como metáfora de los miedos humanos: la locura, la muerte, lo desconocido. El propio título del volumen, con gran sentido del humor, lo califica como una mansión o residencia para fantasmas, de tal manera que lo que el lector podría esperar es un desfile de aparecidos, lo cual, en cierta medida, tiene lugar: un cazador de seres de ultratumba que es víctima de su inexperiencia; una mujer que lee un libro sobre fantasmas y se convence de que existen, con catastróficas aunque cómicas consecuencias para ella y su marido... la variedad de formas de entender el fantasma resulta tan amplia que no es posible dar una definición unívoca al respecto.

El primero de los cuentos que abordaremos se titula «Ciclopropano». En él se narra el conflicto de un hombre con la práctica médica y se retoma el tópico de la metempsicosis desde una postura no religiosa. La historia puede ser resumida de la siguiente forma: en una partida de ajedrez el personaje protagonista, cuyo nombre nunca llegamos a saber (rasgo que juega un papel muy importante en la trama) confiesa su especial aversión a la anestesia. De entre todos los avances médicos y científicos, éste en especial le provoca un miedo que linda con lo mórbido. Se presenta un diálogo con un anciano médico, en el que se fijan las posturas a favor y en contra de la ciencia y el progreso de la medicina. En este marco el protagonista alude a su teoría de «las fuerzas reprimidas», cuestiona los abusos del ser humano en nombre del progreso y señala el riesgo de incursionar ciegamente en el campo de lo desconocido.

La respuesta del médico es la de un científico indulgente que acepta las interrogaciones y las dudas, pero las confina al terreno de la fantasía o del arte, en el mejor de los casos. Un trance de apendicitis introduce un giro en la trama cuando, en la convalecencia, el protagonista descubre paulatinamente que luego de la operación su mente pasó a habitar otro cuerpo. Sobresale el hecho de que la revelación se da frente al tablero de ajedrez, por lo que éste se exhibe como un elemento altamente simbólico. La narración concluye con el suicidio del protagonista, enfatizando el aspecto monstruoso e intolerable de habitar un cuerpo ajeno y la violencia que representa la disolución de la unidad del sujeto.

Las acciones de «La semana escarlata», el segundo relato que revisaremos, se ubican en una metrópolis asolada por una serie de aparatosos e inexplicables crímenes ejecutados por un ser ignoto cuyos métodos criminales desafían cualquier patrón. Esta situación imposibilita la identificación de un móvil en particular y, por lo tanto, obstaculiza la captura del asesino por parte de las fuerzas del orden. Aparecen en escena un detective, Galisteo, que es llamado para esclarecer el caso, y Rómulo Pimentel, un sospechoso con una coartada perfecta. Estamos ante las condiciones idóneas para construir un relato policiaco. El giro narrativo que introduce el registro de lo fantástico –y que hace de éste uno de los cuentos mejor logrados de Francisco Tario– es la configuración de la naturaleza del asesino. Aquí el asesino representa la materialización, literalmente, del inconsciente: son los instintos reprimidos de un personaje los que asesinan, no el personaje en sí. Aquello que para el personaje es una pesadilla, para el resto de los habitantes de la ciudad es la brutal realidad. Para lograr la efectividad necesaria, Tario se vale del recurso narrativo de incluir al final del cuento el diario escrito por el protagonista que, sin embargo, sólo es referido indirectamente por un narrador omnisciente. Esta técnica favorece la diversidad de ángulos de visión y la construcción del enigma en otros planos.

En ambos cuentos se trata la problematización de la unidad y la escisión del sujeto, ente concebido desde la época clásica como la unión de cuerpo y mente. La psique es, de esta manera, el punto focal de las problemáticas abordadas. Sin embargo, es necesario hacer un acercamiento a la perspectiva narrativa que encara estos casos como episodios fatales, catastróficos, y señalar cuáles son los valores con los que las problemáticas del sujeto aquí presentadas entran en crisis.

3. «CICLOPROPANO»: CIENCIA, INCERTIDUMBRE Y METEMPSICOSIS

3.1. *El diagnóstico y la práctica médica*

El término *ciclopropano* designa al compuesto químico creado por August Freund en 1882, cuyas propiedades anestésicas fueron descubiertas en 1929 por los médicos V. E. Henderson y G. H. W. Lucas. El uso del ciclopropano como anestésico se popularizó durante la década de los treinta, pero fue decayendo gradualmente hasta ser retirado de los hospitales debido a su alto costo de producción y, sobre todo, a que su elevado grado de explosividad dificultaba en exceso su manipulación. Aunque hoy es un compuesto prácticamente retirado del área médica, en los años en que se publicó el relato en cuestión aún gozaba de una gran aceptación y se consideraba una de las mejores alternativas en el campo de la anestesiología.

El uso de las drogas y la práctica más o menos efectiva de la analgesia en el campo de la salud han estado presentes a lo largo de la historia del hombre; no obstante, es hasta el surgimiento de la anestesia cuando se abre un nuevo capítulo en la lucha contra el dolor al tiempo que se inaugura una serie de retos y controversias derivados de su uso. Como observa Miguel G. Cortés, fue a finales del siglo XIX que la analgesia se consagró como uno de los tópicos más retomados por la literatura: «...con el inicio de la utilización del cloroformo (hacia 1880) en la cirugía dentaria, se abrió las puertas al uso de otras drogas, como el opio, la absenta, la cocaína, la morfina... dando pie a la explosión de los llamados paraísos artificiales y a su vinculación con la creación artística» (1997: 97). El tópico de la anestesia y las drogas reúne, de esta manera, dos componentes básicos: por un lado, la ciencia empírica y orientada a lo corpóreo, y por otro, una especie de visión secularizada del alma, es decir, la psique. Asimismo, se introduce el tema de la disociación entre cuerpo y alma, su separación con fines analíticos y de estudio. En el primer párrafo de «Ciclopropano» se presenta a quien será el personaje principal:

Como todo hombre anémico, imaginativo y nervioso, era un ser excesivamente aprensivo e impertinente. En lo general, había sido una persona sana, excepción hecha de aquella violenta apendicitis que se le declaró intempestivamente a la terminación de un banquete. Escasamente tuvo tiempo de regresar a su casa. Sufrió un síncope en la escalera; supuso que se moría. Desde pequeño sufría una terrible aversión a las intervenciones quirúrgicas, no importa que se tratara de una simple extracción de muelas. La anestesia, particularmente, le producía espanto. (2003: 316)

La presentación del personaje se organiza a manera de diagnóstico. Es una evaluación abarcadora y determinante que engloba elementos psíquicos y físicos bien determinados. La voz narrativa trata de establecer un principio de causalidad que parte de la desproporción como rasgo característico de este sujeto. Carencias, excesos y discontinuidades que, sin embargo, parecen estar dentro de los límites de lo aceptable. Sin embargo, entramos en el terreno de la patología, la anomalía, la excepción, que ya preparan el camino a lo monstruoso. La mención de la anestesia plantea también el enigma: ¿de qué manera lo que se considera uno de los logros más importantes de la ciencia médica puede relacionarse con el miedo? La única relación es, una vez más, lo mórbido, la fobia, el miedo sin sentido.

—No es el hecho en sí —peroraba [el paciente] quince días antes de su colapso— de que usted se arme de un tenedor y un cuchillo y me desuelle el vientre lo que me aterra. Esto, después de todo, no deja de ser sino una simplísima variante de cualquier especie de carnicería. Lo que me sobrecoge son los medios de que se valen ustedes para que yo, con el bazo dentro de una batea, no experimente la más leve molestia y, hasta si me apura un poco, esboce una complaciente sonrisa de agradecimiento. (2003: 316)

La práctica médica es vista por el personaje como una actividad mecánica carente de toda compasión. Es una variante altamente tecnificada de un acto de canibalismo («tenedor» y «cuchillo») en donde víctima y victimario se ven inmersos en un círculo de barbarie. Lo anterior se acentúa por el símil establecido entre la práctica médica y la labor del carnicero. Esto es, la práctica médica es vista como una forma organizada de deshumanización que conlleva algo peor que el acto mecánico de desollar a un ser humano: la supresión del dolor.

3.2. *El dolor y la anulación de la lógica sensorial*

El protagonista se autodefine como «profano» —recurso retórico que funciona para subrayar su postura ante la anestesia— al tiempo que expresa su terror hacia lo que considera una ruptura de los límites entre lo conocido y lo desconocido; manifiesta un temor a incursionar en lo vedado. Se trata también de un recurso para dejar fuera cualquier matiz de misticismo en el protagonista: la suya es una incertidumbre secularizada, lógica, y pretende que no sea calificada como superstición. Sostiene que su animadversión hacia la medicina no tiene que ver con la cirugía propiamente dicha; desde su perspecti-

va, la práctica médica, en su afán de controlar los cuerpos, deja al descubierto la complejidad y la inconmensurabilidad de lo humano. En este tenor, resulta significativo que el dolor establezca una división entre la vida y la muerte. El protagonista señala:

Asesinan a un hombre –ésta es la palabra– tanto tiempo como les conviene: lo desuellan, lo destazan y a continuación lo unen. Y cuando la necesidad o su orgullo están ampliamente colmados, arrojan a un lado el cuchillo, se limpian las manos y profieren: «¡Levántate!» Entonces el presunto cadáver se mueve, estira un brazo y pide agua. Pregunta «¿Ya me han hecho eso?». (2003: 317)

Dos intertextos se conjugan en el fragmento anterior. El primero es la resurrección de Lázaro de Betania, narrada en el evangelio de San Juan, en el que se refiere cómo Jesús le devolvió la vida, pese a tener cuatro días de haber fallecido. Es la palabra de Jesús la que hace resucitar a Lázaro, cuando exclama: «Lázaro, ven fuera» (Jn., 11: 43). Por lo tanto, en la narración se alude a esta suplantación de un poder superior. El segundo intertexto es *Frankenstein* –aquí presentado como una reelaboración del intertexto anterior–, el médico que manipula los cuerpos y juega en los límites entre la vida y la muerte. Pero si en la novela de Mary Shelley Víctor Frankenstein infunde vida a un cuerpo muerto, en el cuento se equipara la supresión del dolor con la muerte misma: «Ustedes provocan la muerte, no el sueño. Durante el sueño me pica un mosquito, me despierto y lo espanto. A un cadáver pueden cercenarle las dos piernas y los brazos y continuará impertérrito. Por supuesto que en lo que ustedes producen hay algo superior ¡superior aún a la misma muerte!» (2003: 317). El dolor es representado como el nexo de un ser con la vida, reacción ante los elementos externos y enlace entre cuerpo y mente, que aun en el sueño es capaz de regresar a la vigilia ante el estímulo exterior.

Por otra parte, si Víctor Frankenstein infunde vida a un conjunto de miembros inertes, los resultados catastróficos de su experimento evidencian las consecuencias su osadía.⁴ Sin embargo, en la muerte controlada que a los ojos del protagonista significa la anestesia, hay un dominio de la incertidum-

4 Esta visión del personaje sobre la supresión del dolor implica una postura ideológica respecto a la ciencia de la época. Como señala David Morris: «El vasto desplazamiento cultural que encierra el argumento oculto del relato del dolor se centra en la erradicación del significado que efectuó la ciencia a finales del siglo XIX. Los grandes hallazgos en anatomía y fisiología que realizaron Bell, Magendie, Müller, Weber, Von Frey, Shiff, y otros investigadores del siglo XIX, crearon la base científica para la creencia de que el dolor se debe, sencillamente, a la estimulación de sendas nerviosas específicas. Este poderoso mito médico ha influido, de hecho, en nuestra vida de un modo tan crucial como las grandes revoluciones políticas y sociales que cambiaron nuestro gobierno, educación y hábitos sexuales» (1996: 4).

bre que sólo puede ser aparente. Es imposible, según él, que dicha manipulación de la vida y de la muerte pueda darse *de facto* sin consecuencias negativas. Las consecuencias, por lo tanto, permanecen latentes. A lo anterior se suma la complicidad del paciente complemento de la aberración de la ciencia. Frankenstein era un científico que actuaba en la clandestinidad, su trabajo era el desafío no sólo a los límites de la ciencia, sino también a los límites de lo moralmente aceptado. No obstante, el uso de la anestesia es un método institucionalizado, visto con beneplácito por el médico y el paciente. Lo que el protagonista denuncia, además del poder desmedido de la medicina, es la falta de conciencia del hombre moderno sobre los límites de lo natural, su incapacidad para apreciar la dimensión de las fuerzas con las que se juega. En resumen, en la perspectiva del paciente hay una tácita denuncia de la imposición de la verdad de la ciencia como única verdad. Problemática de límites y de exclusión que en el texto se despliega en otros niveles y con otras metáforas.

3.3. *La venganza de las fuerzas reprimidas; el confinamiento en la esfera de la ficción*

Posteriormente se narra la respuesta del médico a las persistentes inquietudes del protagonista ante la posibilidad de que las «fuerzas reprimidas» (2003: 319), las nuevas fuerzas sometidas a la voluntad del hombre, cobren venganza contra su autoproclamado nuevo amo. La respuesta del médico otorga un nuevo estatus al protagonista y a su discurso. Una vez terminada la partida de ajedrez, mientras descansan en un parque, el médico expresa: «— ¿sabe lo que se me ocurre? Que haría usted un singular novelista, créame —expresó por fin el anciano, trazando con el bastón unos extraños signos sobre la arena» (2003: 320). Y enseguida agrega:

—No se burle. Los novelistas, en general, carecen de imaginación, excepto algunos ya muy leídos. La literatura realista no me interesa; me abruma. ¿Y a usted? No soy de los que admiran a un literato porque expongan con precisión algebraica la forma en que yo, mi padre, mi hijo y los hijos de mis hijos suelen llevarse un pitillo a la boca o introducirse un supositorio en el ano. Me gusta la imaginación de usted, lo confieso.

—Y a mí me destruye. Es la diferencia.

—Porque es usted un sensitivo. Equilíbrese. Deslinde radical e implacablemente su corazón de su cerebro. O de un modo más gráfico: rienda suelta a la imaginación y con el corazón mano de hierro. (2003: 320)

El discurso del médico y su afán por integrar categorías –al ubicar las digresiones del protagonista en el campo de la ficción y, más específicamente, en la ficción no realista–, evidencia que el narrador de las primeras líneas focaliza desde una perspectiva afín a la del médico: de ahí surgen el tono de diagnóstico y el efecto de distanciamiento. Además, en el diálogo se presenta desde una valoración negativa el problema del realismo en la ficción, porque la ficción realista estaría más cerca del método científico debido a sus pretensiones de objetividad. Desde el punto de vista del médico, esto le resta méritos ya que la aleja del campo de la imaginación, un terreno que en su opinión debería ser exclusivo del arte. Es la poética del cuento de Tario figurada en voz de uno de los personajes, así como una nota sobre el papel del suceso extraordinario en su filiación fantástica.

Luego de la despedida entre los dos personajes, tiene lugar el suceso extraordinario y central de la narración. Una vez que el protagonista –o «nuestro hombre», como el narrador comienza a denominarlo subrayando su carácter de agente externo y objetivo– regresa a su casa, sobreviene la crisis de apendicitis y sus fatídicas consecuencias. Aparece entonces una serie de motivos anticipatorios del suceso en la descripción de la atmósfera en la cual se lleva a cabo la despedida: se menciona el viento, las gotas de lluvia que caen «como un rumor apenas perceptible» (2003: 321), una ventana en lo alto del edificio y una cortina movida por el viento; finalmente, se señala que «Por detrás de la cortina cruzó una sombra» (2003: 321). El viento, el rumor de las gotas, el ondular de una cortina, la sombra: lo etéreo predomina semánticamente y se acumula creando una atmósfera de misterio.

Debido a la crisis de la apendicitis, el personaje tiene que ser intervenido quirúrgicamente y, por supuesto, sometido a anestesia general. Con un blanco tipográfico se marca la transición entre la sala de operaciones y el inicio de su recuperación. Súbitamente el lector se ve sorprendido, pues en la primera escena que se describe, el personaje está en el jardín de su casa, frente a una mujer que dice ser su esposa y unos niños que le llaman papá. Una interpretación de la situación sería que ha pasado mucho tiempo entre la operación y el momento narrado, y que quizá el personaje siguió los consejos de su médico, quien le había sugerido, además de dedicarse a la escritura y templar sus emociones, que buscara formar una familia. Mas la narración refiere el descubrimiento de la verdad: que tras la anestesia la mente del personaje dejó su cuerpo original y pasó a habitar otro. Esta anagnórisis se configura paulatinamente y despliega una serie de mecanismos sumamente significativos en la configuración de lo monstruoso.

El protagonista comienza a ser desconocido por su familia. En la metempsicosis su personalidad no cambió, aunque sus recuerdos yacen ocultos. Para el lector queda claro que el hombre descubre su particular condición, pero no sucede lo mismo con los otros personajes, que sólo pueden ver en él a un convaleciente afectado por el trauma médico. Sin embargo, aunque el personaje desconoce qué le ha ocurrido, hay una reacción casi instintiva contra la medicina, evidencia de su pasado y denuncia de su condición presente:

No soportaba oír hablar de los doctores. En presencia del médico adoptaba actitudes insolentes.

—¿Y es usted quien me ha operado? ¿Usted, usted? ¡Y yo tan tonto! No creo en la ciencia ¿está claro? No creí nunca.

—La ciencia —objetaba el médico— le devolvió la vida.

—Ustedes no han hecho nada de eso. En la vida estaba y en ella me encuentro. (2003: 328)

El personaje principal va encontrando diversos elementos que lo vinculan con su pasado y eliminan las dudas respecto al fenómeno del cual ha sido objeto. Una transformación parece operar en ese hombre, hasta entonces una persona sencilla que tomaba la vida con ligereza. Este elemento remite a la forma en que el personaje se vincula con la ficción. Dicha relación es planteada desde el punto de vista de su esposa, quien piensa que él «hablaba, a la sazón, como en las novelas hablan ciertos caballeros aburridos. Como en las novelas que acostumbraba leer ella de soltera» (2003: 328). Nuevamente, su discurso respecto de la ciencia y la condición humana es relegado a un plano de ficción dentro del cuento. Sus preocupaciones no corresponden a las de una persona común, hay algo de inquietante en las palabras de un ser que se ocupa de lo no inmediato, como se aprecia cuando expone a su médico: «Me inquieta la vida de los hombres (...) Me aturden sus problemas. El hombre es un simple artefacto que el propio hombre ha intentado *suplantar* por un ídolo. Aborrezco a los ídolos. Mi fe está en unas fuerzas conscientes e incontrolables que transigen» (2003: 328).

A través de la persistencia de la problemática, por un lado, del rechazo a los valores de la ciencia y de la imagen de un hombre que se erige ídolo de sí mismo por cuenta propia, y, por otro lado, de la creencia en las fuerzas ocultas y la vulnerabilidad humana, la identidad del personaje se revela como *la misma*, pero habitando otro cuerpo y otro espacio, frente a otro médico, aunque él no sea capaz de verlo todavía. Lo anterior puede sintetizarse muy bien en lo que denominaremos *la problemática del desplazamiento*, que se pre-

senta como una dinámica que aglutina otros problemas textuales y que se manifiesta en varios niveles del relato.

El otro elemento determinante será, como se ha venido apuntando, el ajedrez. El espacio del juego y el tablero mismo se configuran como espacios de revelación y se articulan perfectamente con la mencionada dinámica del desplazamiento. En este punto del análisis, es posible tratar el ajedrez como algo más que un juego intelectual, toda vez que el mundo racional ha sido trastocado. El tablero de ajedrez adquiere, por tanto, una dimensión simbólica que no se debe obviar.

3.4. *El juego de ajedrez: combate y revelación*

La primera vez que se menciona el juego de ajedrez, cuando se presenta al protagonista frente al médico anciano, se hace mención de la pieza del alfil: «—Tal vez suceda —continúo, empuñando el alfil de nueva cuenta— que el hombre ha reparado de pronto en un entretenimiento atrayente y morboso que consiste en rodearse progresivamente de fuerzas desconocidas e incontrolables, que él bondadosamente supone que controla» (2003: 318). Y es de nuevo la presencia del alfil en las manos del protagonista, ahora en otro cuerpo, la marca textual que señala el inicio de la anagnórisis. La observación detenida de los movimientos titubeantes y distraídos de su contrincante, el joven médico, ha desatado en la mente del protagonista una serie de reflexiones que giran, una vez más, alrededor de la ciencia, la imagen del médico y la incertidumbre de la manipulación del cuerpo humano. Lo anterior lo lleva finalmente a proferir:

— ¡Con que usted mismo me ha operado!

Fue una exclamación extemporánea que confundió con razón al médico.

—Es decir... ¡usted mismo y con esas manos!

Sostenía en la suya un *alfil* que apresaba como si se tratara de una galleta. (2003: 337, el subrayado es nuestro)

Luego de un intercambio de opiniones sobre la ciencia y la medicina, se presenta la revelación en la conciencia del personaje. Narrativamente, el recurso es eficaz y bien planeado. La conciencia de que se ha verificado la metempsicosis no antecede a su disertación; son sus propias palabras sobre la ciencia las que lo conducen en forma gradual a la certeza de que algo extraordinario ha ocurrido. Aquí se construye una vez más un ambiente de transi-

ción como la ocurrida antes de la cirugía: «Sobre los árboles tembló la última luz de la tarde. El convaleciente suspiró, con el oporto entre los labios. Cruzó un pájaro, otro. Él creyó percibir de algún modo la ráfaga» (2003: 338). Adviértase la similitud con el pasaje anteriormente señalado, la construcción isotópica en la que predomina lo etéreo, la percepción sensorial y la insistencia en un elemento fugaz, inasible. Antes la sombra detrás de la ventana, ahora, el pájaro. Transición y anunciación que anticipan la dinámica del desplazamiento. En esta atmósfera, el protagonista prepara su argumentación aún sin saber que el eco de ésta encierra la verdad de un fenómeno atroz: «—Mis puntos de vista —continuó— son perfectamente anticientíficos y en ocasiones me avergüenzan. ¡Vea! *No es el hecho en sí de que usted se arme de un tenedor y un cuchillo y me desuelle el vientre lo que me aterra. Esto, después de todo, no deja de ser sino una simplísima variante de cualquier especie de carnicería. Lo que me sobrecoge son los medios...*» (2003: 338, cursivas en el original). Y más adelante: «—Tal vez suceda —continuó, empuñando el alfil de nueva cuenta— *que el hombre ha reparado de pronto en un entretenimiento atrayente y morboso que consiste en rodearse progresivamente de fuerzas desconocidas e incontrolables, que él bondadosamente supone que controla. La Muerte, el Amor, el Sueño...*» (2003: 339, cursivas en el original). La partida de ajedrez se exhibe como enfrentamiento de contrarios, puesta en escena de estrategias y, por supuesto, como movilidad. Pero también se muestra como alegoría del desplazamiento. Desplazamiento de un cuerpo a otro, de la oscuridad a la luz, de la ignorancia al saber. Es la resolución de conflictos y la revelación que sobreviene tras el enfrentamiento.

3.5. *Lo monstruoso: rebelión del mundo contra el hombre y negación de la unidad*

El protagonista confirma su sospecha de que la realidad se encuentra asediada por ciertas fuerzas reprimidas. Lo que se ha verificado, y que intuía su familia, es que *él* es *otro*. Al descubrir que sobre sí mismo ha operado una metempsicosis, el protagonista sucumbe ante su certeza. Se suicida ante la abominable certidumbre de que existe en un mundo con fenómenos incomprensibles que persisten y se desarrollan de manera paralela al saber aceptado. El paralelismo en diferentes planos articula la lógica de la conjunción. Temáticamente, como una realidad aparte que se rige a partir de leyes desconocidas para el hombre. En el plano de la composición, por medio de una serie de simetrías: médico anciano/médico joven; juego de ajedrez/punto de vista sobre la ciencia. Esta lectura basada en correspondencias es el soporte de la confirmación del hecho y la vacilación respecto a su naturaleza.

Lo monstruoso reside en que estos fenómenos posibles y verificables no se relacionan armónicamente con el mundo real. Si la metempsicosis o la transmigración de almas es una creencia aceptada en algunos sistemas de pensamiento –creencia que, como bien señaló Mircea Eliade en *The Encyclopedia of Religion*, presupone una forma de animismo– en «Ciclopropano» adquiere un carácter monstruoso al violentar la unidad del sujeto y la relación cuerpo-psyche que lo define. En este relato no se presenta la problemática de la aceptación de un misterio divino, sino la ruptura violenta de un orden lógico particular. Confirmar la sospecha de que lo reprimido puede retornar está más allá de lo que cualquiera puede soportar, incluso el hombre más escéptico o el más predispuesto a la fantasía, como es el caso del personaje de «Ciclopropano».

4. «LA SEMANA ESCARLATA»: LA ESCISIÓN DEL YO Y LA VIOLENCIA DEL MUNDO ONÍRICO

«La semana escarlata»⁵ guarda similitudes con el clásico del gótico inglés *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson. El profesor Rómulo Pimentel, protagonista de la narración, tiene un lado oscuro que lucha por salir al mundo, tal como ocurre con el Dr. Jekyll. Y, como en el caso de Mr. Hyde, ese lado se materializa en un ser cruel, violento y sexualmente desenfrenado.⁶ El relato de Francisco Tario y la novela de Stevenson también se asemejan en la composición de la obra y su estructura en dos partes, la segunda de las cuales se presenta en forma de confesión o diario escrito⁷ por la parte del ser que encarna la razón y el control.⁸ En esta segunda sección se

5 El título del cuento se explica en las primeras líneas. «La semana escarlata» es el nombre que un periódico local da al periodo en que la ciudad se vio asediada por un criminal cuyos crímenes no sólo eran un desafío a la autoridad y la moral, sino también a la lógica: el asesinato de un niño, un anciano, perros, y finalmente, un robo a una tienda de ropa que culmina con: «Ochenta y cuatro trajes robados que aparecen más tarde colgados en un árbol en céntrica avenida» (2003: 98).

6 En la narración de R. L. Stevenson, la primera vez que el lector tiene noticias de Mr. Hyde es a través del relato de Mr. Richard Enfield, quien refiere la vez que Mr. Hyde golpea a una niña en la calle. Posteriormente, un ama de llaves relata que fue testigo de cómo agredió con su bastón a un anciano hasta matarlo. A la postre, Jekyll hará varias alusiones veladas a su sexualidad desenfrenada.

7 El tópico de la escritura es muy significativo. En la novela de Stevenson, Mr. Utterson descubre la similitud entre la letra de Hyde y la de Jekyll; en «La semana escarlata», Tario destaca la diferencia entre la letra de Pimentel y la de la carta que recibe Galisteo, lo cual es una prueba casi irrefutable de que el asesino y el sospechoso son dos personas diferentes. La explicación de la diferencia, como veremos más adelante, se resuelve de una manera sumamente acertada en Tario, evidenciando la filiación fantástica del cuento.

8 Cabe señalar que, antes de Stevenson, esta estructura había sido utilizada por James Hogg en sus *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, otra narración en la que la dualidad del hombre es un elemento clave.

narra la lucha interna por someter al lado sombrío del sujeto, así como el subsecuente fracaso que culmina con la muerte del protagonista.

Sin embargo, una reveladora diferencia entre las dos narraciones salta a la vista. En el caso de la novela de Stevenson, el doctor Jekyll deja un testimonio a su amigo, el señor Utterson. Este último encarna la justicia y la rectitud (cualidades constantemente remarcadas en el relato), y a partir del acto de lectura de dicho testimonio funge como juez relativamente imparcial de las acciones de Jekyll, ya que es un agente externo al drama de la dualidad del doctor, aunque sea también un sujeto interno en la diégesis. Contrariamente, en el caso de «La semana escarlata» el diario es indirectamente referido por el narrador omnisciente, ya que el único ejemplar dejado por Rómulo Pimentel fue destruido por el detective que llevó el caso, Galisteo, inmediatamente después de haberlo leído. De esta manera, el único ser capaz de desentrañar la verdad y llegar hasta el final es el lector.

En «La semana escarlata» no hay un agente al interior de la diégesis que logre juzgar y censurar los crímenes del profesor Pimentel. El narrador, por su parte, tampoco emite juicio alguno. Esto representa un notorio alejamiento respecto de los procedimientos del relato policiaco tradicional, pues hace imposible encontrar el «mecanismo consolatorio» que, según Umberto Eco (1998), es característico de ese tipo de relatos. Michel Foucault, por su parte, había notado la importancia de la confesión al señalar: «En el interior del crimen reconstituido por escrito, el criminal que confiesa viene a desempeñar el papel de verdad viva» [y es el mecanismo por medio del cual] «el propio acusado toma sitio en el ritual de producción de la verdad penal» (2008: 44). En el cuento que nos ocupa no hay condena sobre el personaje protagonista y, una vez que tiene acceso a la confesión, el detective queda imposibilitado tanto para llevar ante la justicia al criminal como para exhibirlo ante la sociedad.

Es necesario remitirnos a la mencionada confesión escrita, en la que se introduce el tópico del incesto y que, sugerentemente, es titulada por su propio autor como «Relación de extraños e inexplicables sucesos en la vida del profesor Rómulo Pimentel».⁹ En ella, el personaje expone cómo surgió en él el asesino. La primera vez que Rómulo nota algo fuera de lo normal es cuando sueña que unos hombres lo golpean y despierta con moretones y raspones.

9 El término *relación* nos remite nuevamente a las afirmaciones antes citadas de Foucault. Según el Diccionario de la RAE, una relación es una «Exposición que se hace de un hecho». «Conexión, correspondencia de algo con otra cosa». «Informe que generalmente se hace por escrito, y se presenta ante una autoridad». La «relación» tiene ese sentido de objetividad, de establecer equivalencias entre lo descrito y lo atestiguado, e implica una situación específica de trato con la autoridad.

Como en el cuento fantástico tradicional, el protagonista duda de la naturaleza del fenómeno y trata de explicarlo de acuerdo con las leyes lógicas de su mundo:

No recordaba yo haberme golpeado durante aquellos días, ni acerté, por consiguiente, a explicarme la asombrosa coincidencia, que acabé por atribuir al propio sueño, recordando al efecto el caso de un hombre, quien, al soñar que escuchaba las campanas de la parroquia llamando a misa, era simultáneamente despertado por el insistente y regular llamado de su reloj despertador. (II: 115)

El fenómeno aflora una segunda noche a través de un sueño en el que aparece su sobrina Laura. En el sueño, y por primera vez en su vida, Rómulo se siente atraído sexualmente hacia ella: «Algo en mi interior me empujaba violentamente hacia ella, y, algo, a la vez, en mi conciencia me aconsejaba ser reflexivo y cauto» (2003: 116). La sorpresa del personaje surge cuando su sobrina, al día siguiente, le comenta que tiene que irse de su lado. Rómulo, quien no logra entender cuál es el motivo, se aterra cuando Laura asegura que durante la pasada noche, él intentó abusar de ella mientras dormía.

La pasión incestuosa se muestra como un detonante de la personalidad psicópata de Rómulo Pimentel. Es un crimen dirigido hacia un personaje cercano, es decir, que se orienta contra el espacio personal, contra lo conocido y familiar: es el *unheimlich* comprendido como lo reprimido que retorna, pero también como lo extraño que irrumpe en lo familiar. Cabe resaltar que este orden familiar quebrantado tiene sus bases en la norma de convivencia dictada por la sociedad; es decir, en la narración el incesto reúne la violencia sin demarcaciones que atenta simultáneamente contra lo público y lo privado, contra el espacio abierto y el cerrado.

Al mismo tiempo, este motivo queda ligado de manera permanente a otra imagen recurrente en el cuento: la pesadilla en la que Pimentel se ve perseguido por un ser desconocido, alguien que acecha sus pasos. La angustia es tal que cierta vez Rómulo despierta y siente en su cuerpo la evidencia del cansancio, el dolor y el desasosiego, y acepta que está ocurriendo algo que desafía toda lógica: «La palabra sonambulismo me sonó tan pueril y estrafularia que me eché a reír. Valía la pena *no probar a clasificar los hechos*. Valía la pena aceptar los hechos con toda su *monstruosa* y enigmática significación» (2003: 120). Lo que había sido calificado como obra de un alienado o un psicópata adquiere una nueva denominación: monstruoso.

Subrayemos que el calificativo surge del mismo personaje. Lo monstruoso no sólo designa los crímenes que tienen lugar durante semana escarla-

ta, sino que además alude directamente a la forma en que éstos son perpetrados –esto es, por medio de la materialización de la pesadilla–. Por lo tanto, lo que el protagonista señala en esta primera irrupción del término *monstruoso* es la confirmación de la violencia ejercida contra un orden lógico (véase nota 4). Esta ruptura, por tanto, es una reafirmación de lo que había señalado al abordar la serie de crímenes ocurridos: violencia desbordada, transgresión y, en resumen, ruptura de todo tipo de fronteras morales y lógicas –ahora incluso de las leyes de la realidad–. Rómulo así lo confirma cuando señala: «Ingenuidad de aquellos que caminan aún sobre la tierra. De los que estiman que las cosas son bien sencillas. Vive, muere –afirman–. Y suponen que son las dos únicas alternativas» (2003: 129). Lo monstruoso y el hecho fantástico se asimilan en este punto en el que el suceso no es sólo el nudo argumental, sino que también es el eje alrededor del cual se articula la narración fantástica, la incertidumbre derivada de la *lógica de la conjunción* mencionada al inicio de este trabajo. Los crímenes aludidos en el transcurso de la narración serán contados una vez más por el protagonista en su relación de hechos. Desde su perspectiva, sin embargo, los crímenes difieren de los reportados por la prensa. Como en el mundo onírico, hay un desplazamiento brusco de tiempos y espacios, pero al despertar siempre hay algún elemento que evidencia que él participó en aquello que la prensa reporta. Se trata de elementos que actúan como objetos testimoniales (Olea, 2004: 126).

4.1. *Lo monstruoso como escisión y abyección*

«La semana escarlata» se inscribe temáticamente en las narraciones literarias que desarrollan el tema del doble, pero lo hace a partir de un enfoque que surge en la modernidad. Se basa en la estructura del relato policiaco, el género epistemológico por excelencia, y retoma una serie de tópicos propios de principios del siglo xx, como el descubrimiento del inconsciente y el intento de descifrar el lenguaje del mundo onírico. Estos serán constructos determinantes de una nueva visión del sujeto preocupado por sondear la psique humana, universo de claroscuros. Como afirma Miguel G. Cortés: «Con el cuestionamiento de la identidad del ser humano [en el siglo xix], el sujeto aparece mutilado y fragmentado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc.» (1997: 94). En el caso de «La semana escarlata», esta crisis del yo se plasma en un sentido literal y culmina con la también literal liquidación del sujeto entendido como unidad.

Lo monstruoso es entonces ruptura, transgresión, violencia, desbordamiento de los límites. Para entender su dimensión en «La semana escarlata», hay que situarlo en el cruce de diferentes problemáticas presentes en el texto: ¿cuál es la relación entre el deseo y la furia explícita de los crímenes? ¿De qué manera se relaciona el incesto con la transgresión de los espacios?: «Oh, fume usted, se lo ruego, nunca se abstenga de nada» (2003: 111), dice en una ocasión Pimentel al detective. La respuesta está en la noción de lo desplazado, lo negado que reclama su sitio, lo relegado y proscrito que exige un lugar central aunque sea por breve tiempo y a costa de lo que sea: el sueño, el crimen, el placer. Es una conjunción perfecta de lo abyecto, lo arrojado fuera, lo marginal, con lo siniestro; es decir, el retorno de lo reprimido.

El espacio onírico es representación de la lucha interna del personaje, pero, siguiendo la dinámica de la ruptura de límites, la lucha trasciende a la realidad. Hacia el final, Galisteo se descubre al interior del sueño de Rómulo Pimentel: el lector sabrá entonces que el detective era quien acechaba siempre al profesor en sus pesadillas. Ambos se enfrascan en una lucha a muerte y ambos sucumben en el sueño. El inconsciente se hace presente a través del mundo onírico, es indicio de aquello que se ha intentado desplazar. Lo monstruoso sólo desaparece con la extinción del ser.¹⁰ Lo abyecto existe porque existe lo permitido, la aniquilación de uno implica la aniquilación del otro. Del mismo modo, en «La semana escarlata» la violencia no recae sobre un tipo de hombre en particular. Cuando la patología desplaza a la voluntad del ser, la violencia hace blanco en la sociedad en general, en un grupo anónimo y en los más débiles, como el caso de la sobrina del profesor Pimentel, descrita como inocente e indefensa.

5. HABITAR OTRO ESPACIO Y OTRO CUERPO

«La semana escarlata» aborda el problema del yo escindido, en el que cuerpo y alma ya no figuran como unidad, ni uno representa al otro. De una forma similar, en «Ciclopropano» cuerpo y psique ya no se corresponden, como tampoco lo hacen el diagnóstico y el caso. En esta serie de rupturas la

10 Miguel G. Cortés analiza seis relatos con el tema del doble: *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann, «William Wilson» de Edgar Allan Poe, *El doble* de Fiodor M. Dostoievski y *Él* y *El Horla* de Guy de Maupassant. Subraya la particularidad de que todos los relatos terminen con el suicidio del protagonista como un mecanismo para librarse de la inquietante presencia del «otro». La diferencia entre esos relatos y «La semana escarlata» es que, en el relato de Tario, la muerte del sujeto y de su otro yo acarrea la muerte de un segundo sujeto –este último, una alteridad efectiva–.

última funciona como trasfondo y casi como síntesis de las anteriores. Cuando el sujeto descrito como «nervioso, fantasioso y colmado de desequilibrios» efectivamente padece la separación cuerpo-psyque, se presenta el cuestionamiento de los principios de la medicina, erigidos en el siglo XIX sobre la sólida base de la lectura del síntoma y el signo que «pronostica lo que va a ocurrir; anamnesia lo que ha ocurrido; diagnostica lo que se desarrolla actualmente» (Foucault, 2006: 131-132). Estamos frente a una crisis del sujeto que pasa por una problematización de la representación del cuerpo y su relación con la psyque. La embestida contra el yo cobra un sentido diferente desde que este deja de ser una unidad indivisible y deviene constructo en el que la cultura y la normatividad dejan su huella: lo conforman, lo habitan y hacen posible su existencia, aunque a un precio muy alto.

En los cuentos analizados no se implanta un nuevo paradigma científico o moral: lo monstruoso es anomalía patológica, irregularidad materializada. Pero, al contrario de lo que ocurre en un relato fantástico «tradicional», ni el lector ni el personaje dudan de que efectivamente un suceso ha trastocado la realidad. Lo monstruoso es la confirmación de que se llevó a cabo una abrupta ruptura en el orden del universo representado, pero la violencia que entraña posee un trasfondo de reto a la razón, a lo comprensible. Es la manifestación de una realidad que se desarrolla, que late paralela a lo que los personajes y los lectores aceptan como posible.

Tanto en «Ciclopropano» como en «La semana escarlata», lo monstruoso es un componente abarcador: entraña una dimensión física, moral, lógica y, paralelamente, literaria –en cuanto elemento que articula una lógica textual–. En este sentido, no es casual que el tablero de ajedrez o la relación de hechos escrita por el profesor Pimentel funcionen como artefactos especulares: no sólo *muestran*, sino que además dividen el relato en dos caras equidistantes que se afirman en una tensión violenta y que, en última instancia, anuncia al descubrimiento de la identidad propia como el corazón de lo monstruoso.

BIBLIOGRAFÍA

- CORTÉS, José Miguel G. (1997): *Orden y caos. Estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona.
- Eco, Umberto (1998): *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Lumen, Barcelona.
- ELIADE, Mircea (1992): *El mito del eterno retorno*, Emecé, Buenos Aires.

- FOUCAULT, Michel (2001): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México.
- (2008): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México.
- HANAFL, Zakiya (2002): *The Monster in the Machine. Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Duke University Press, London.
<<http://dx.doi.org/10.1215/9780822380351>>
- MORRIS, David (1996): *La cultura del dolor*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.
- OLEA FRANCO, Rafael (2004): *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El colegio de México/CONARTE, Nuevo León, México.
- RÍO PARRA, Elena del (2003): *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español*, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, Madrid.
- TARIO, Francisco (2003): *Cuentos completos*, prólogo de Mario González Suárez, 2 tomos, Lectorum, México.
- TODOROV, Tzvetan (1981) *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.
- WILLIAMS, David (1996): *Deformed Discourse. The Function of the Monsters in Mediaeval Thought and Literature*, McGill/ Queen University Press, Montreal.